

Çürümenin Estetiği: Sanatta Bozulmanın Kavramsal ve Çağdaş Katmanları

İrem Yağcı¹, Elif Anbarpınar²

ÖZ

Çalışma, çürüme olgusunu bilimsel tanımların ötesine taşıyarak, felsefi ve sanatsal düzlemler arasında dolaşan çok katmanlı bir estetik ve varoluşsal mesele olarak ele almayı amaçlar. Geleneksel estetik anlayışta genellikle bir yok oluş veya bozulma olarak kodlanan çürüme; araştırmada zamansallık, hiçlik, döngüsellik, ölüm ve yeniden doğuş gibi insan varoluşunun temel meseleleriyle iç içe geçmiş ontolojik bir deneyim olarak yeniden düşünülür. Heidegger'in dünyaya düşmüşlük (*verfallen*), Nietzsche'nin çöküş/yozaşma (*decadence*), Kristeva'nın iğrenç (*abject*) kavramları ve Cioran'ın varoluşsal melankolisine ekseninde temellendirilen bu süreç; yıkım estetiğinin yanı sıra anlamın çözülmesiyle gelen farkındalık bilinci olarak incelenmektedir. Söz konusu kuramsal çerçeve, çağdaş sanatta Dieter Roth'un *Grosser Gartenzweg*, Silas Inoue'nun *Infrastructure*, Michel Blazy'nin *Sculpture*, Sam Taylor-Wood'un *Still Life* ve Mire Lee'nin *Black Sun* adlı çalışmalarında görünür olur. Her bir eser, çürümeyi salt görsel bir temsil olmaktan çıkarıp bedensel ve algısal bir deneyime dönüştürerek, bu estetik evrimin farklı düşünsel boyutlarını örnekler. Makale, çürümenin ontolojik bir kategori olarak sanat yapıtının kalıcılığı, zaman algısı ve bedenle kurduğu ilişkiyi nasıl yeniden tanımladığını tartışır. Sonuç olarak çürüme estetiği, modern sanatın ölüm temsillerini aşarak, çağdaş sanatta varlığın içsel çözülüşünü ve anlamın dinamik doğasını düşünmeye davet eden varoluşsal bir deneyim alanı olarak konumlandırılır.

Anahtar Kelimeler: Çürüme estetiği, Çağdaş sanat, Süreç sanatı, Maddesellik, Anti-estetik

The Aesthetics of Rotting: Conceptual and Contemporary Layers of Deterioration in Art

Abstract

This study aims to address the phenomenon of decay beyond its scientific definitions, positioning it as a multilayered aesthetic and existential issue navigating between philosophical and artistic planes. In traditional aesthetics, decay is generally coded as a form of dissolution or degradation; however, in this research, it is reconsidered as an ontological experience intertwined with core questions of human existence such as temporality, nothingness, cyclicity, death, and rebirth. Formulated within a theoretical framework based on Heidegger's fallenness (*verfallen*), Nietzsche's critique of decadence (*decadence*), Kristeva's concept of the abject (*abject*), and Cioran's existential melancholy, this process is examined not only as an aesthetic of destruction but also as a consciousness of awareness brought about by the dissolution of meaning. This theoretical framework manifests in contemporary art through Dieter Roth's *Grosser Gartenzweg*, Silas Inoue's *Infrastructure*, Michel Blazy's *Sculpture*, Sam Taylor-Wood's *Still Life*, and Mire Lee's *Black Sun*. Each artwork removes decay from being a purely visual representation and transforms it into a bodily and perceptual experience, exemplifying different intellectual dimensions of this aesthetic evolution. In this context, the article discusses how decay, as an ontological category,

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sinop Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, iremygcc@hotmail.com, ORCID: 0009-0002-8480-1827

² Dr. Öğr. Üyesi, Sinop Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, elifanbarpınar@sinop.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6982-5738

Geliş Tarihi: 07 Kasım 2025, Kabul Tarihi: 10 Haziran 2026

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat_v012i23004

redefines the artwork's permanence, the perception of time, and its relationship with the body. Consequently, the aesthetics of decay surpasses the representations of death in modern art and is positioned in contemporary art as an existential field of experience that invites contemplation on the internal dissolution of being and the dynamic nature of meaning.

Keywords: Aesthetics of Decay, Contemporary art, Process art, Materiality, Anti-aesthetics

1. Giriş

Organik maddelerin zamanla daha basit bileşenlere ayrıştığı doğal bir süreç olarak tanımlanan çürüme, genellikle olumsuz çağrışımlarla ilişkilendirilse de ekosistem içinde döngüsellığı sağlayan temel bir mekanizmadır (Zhan, 2024: 59-60). Bir şeyin bozulması, yok olması, değerini yitirmesi anlamına gelen bu süreç; insan varoluşunun temel meseleleri olan zaman, yaşam ve ölümü odak alan varoluşçuluk felsefesiyle ilişkilendirilmekte, insan yaşamının geçiciliği ve ölümle yüzleşme bağlamında ele alınmaktadır. Bu yönüyle, fiziksel çözümlenin ötesinde, anlamın ve öznenin sınırlarının çözülmesini anlatan bir olguya dönüşerek, insanın yaşamındaki geçiciliği kabul etmesi ve bu geçicilik içinde kendi anlamını yaratma çabasını simgeler. Varoluşçuluk ve nihilizm ekseninde, yaşamın geçiciliği ve anlamsızlığı karşısında çürüme, ontolojik ve etik bir mesele haline gelir. Buna karşın çürüme, felsefi düzlemde birbirini onaylayan düşünceler silsilesini takip eder şekilde ele alınmaz; aksine öznenin konumuna dair gerilimler barındıran bir tartışma alanı olarak, Batı merkezli steril estetik anlayışın ve kurumların dayattığı bozulmamış güzellik normlarını sorgulatan eleştirel bir zemin olarak düşünülür. Çürüyen bedeni ya da çözülen/bozunmuş maddeyi, öznenin sınırlarını ihlal eden tiksinti ve düşünsel bir yüzleşme uyandıran nesne olarak ele alan Julia Kristeva (2014), bu durumu iğrenç (*abject*) kavramıyla açıklar. Kristeva'da özne-nesne gerilimi üzerinden bedensel bir tepki olarak okunan çürüme,

Heidegger'de (2021) orada-varlığın (*dasein*) yapısal bir durumu olarak ele alınır ve varoluşun sıradanlığa düşüşünü ifade eden dünyaya düşmüşlük (*verfallen*) kavramıyla ontolojik bir zemine oturur. Burada, Kristeva'nın iğrenç (*abject*) kavramıyla vurgulanan sınırların çözülmesi ile Heidegger'in dünyaya düşmüşlük (*verfallen*) kavramı arasındaki ontolojik ayrım; birinin varlığın duyusal bir reddini içerdiğini, diğeri ise varoluşsal bir sürüklenişini ifade ettiğini ortaya koyar. Ancak bu iki kavramı doğrudan özdeşleştirmekten kaçınmak gerekir, çünkü birinde biyolojik bir tiksintinin estetiği, diğeri ise varlığın kendine yabancılaşma riski barındırır. Nietzsche (2011b: 43, 47) ile bu düşüş, fiziksel bir süreç olan çürümeyi kültürel, ahlaki ve varoluşsal çöküş de getiren bir duruma dönüştürür. Fakat bir son olarak düşünülen çürüme, Nietzscheci bağlamda yeni değerlerin doğumuna zemin hazırlayan bir değişim süreci olarak algılanır. Nietzsche'nin aksine Emil Cioran (2011) ise çürümeyi, insanlığın "muhteşem boşunluğunun" çatışmalı ve mücadelecilik bir vasiyeti olarak nihilist bir perspektiften ele alır. Nietzsche'de bir oluş ve aşma olanağı olarak beliren çürüme, Cioran'ın perspektifinde herhangi bir aşkınlık vaat etmeyen mutlak bir hiçlik ve anlamsızlık duraklamasına dönüşerek felsefi bir karşıtlık oluşturur. Diğer yandan, çağdaş sanatta bir estetik nesne olarak konumlandırılan çürüme, postmodernizmin sanatı estetikten uzaklaştırma ve salt düşünsel bir edime indirgeme riskini de bünyesinde barındırarak, nesnenin kendi fiziksel dehşetini kurumsal bir

beğeni nesnesine dönüştürme tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Söz konusu felsefi gerilim üzerine inşa edilen çürüme kavramı, doğanın işleyişiyle sınırlı kalmayıp kültürel anlam üretiminin de merkezine yerleşir. Ancak çağdaş sanatın çürümeyle kurduğu bu ilişki, geleneksel anlamdaki estetik kavramı ile sanat nesnesi arasındaki gerilim üzerinden de incelenmelidir. Klasik estetik anlayış, çürümeyi çirkinlik ya da bozulma üzerinden dışlarken, çağdaş sanat bu olguyu anti-estetik bir yaklaşım içinde, sanatın temel bir sorunsalı durumuna ulaştırır. Dolayısıyla bu araştırmada güzellik ideasına dayalı bir yargı biçimi olarak algılanan estetik kavramı, duysal deneyimi ve sanat eserinin ontolojik varlığını merkeze alan bir inceleme alanı olarak kabul edilir. Bu süreç, özellikle Batı geleneğinde, sömürgeci genişleme ve sermaye birikimiyle eşzamanlı yükselen mülkiyet bilincinin bir yansıması olarak okunabilecek Maniyerizm ve Kuzey Rönesansı dönemlerinde gelişen, vanitas resimleriyle somut bir anlatı biçimi kazanır (Hauser, 2022, s.41, 49, 58, 86, 203). Natürmortlarda yer alan objeler, gözlemciyi yaşamın geçiciliği ve kırılabilirliği üzerine düşünmeye iter. Kafatasları, saatler, tüten mumlar, kısa ömürlü sabun köpükleri ve solmaya başlamış çiçekler, hayatın geçiciliğini vurgularken; çürümeye yüz tutmuş meyveler, değerli görülen altın ve gümüş nesnelere, mücevherler dünyevi hazların boşunluğunu ve geçiciliğini, kullanılan müzik aletleri ve notalar, boşa geçirilen zamanı temsil eder (Kaygusuz, 2019; Özgenç-Erdoğan, 2018; Leppert, 2009: 91). Bu geçici imgelerin kullanımı, geçmişten bugüne ölümü hatırla (*memento mori*) geleneğinin bir parçası olup insanın geçici ve fani bir varlık olduğunu hatırlatmayı amaçlayan bir

anlatı biçimi olarak varlığını sürdürür (Uzun ve Birlik, 2022: 19). Fakat Batı'nın dramatik uyarı estetiği, nesneyi ve çürümeyi kurumsal/dinsel iktidarın ahlaki bir terbiye aracına dönüştürme riski taşımaktadır. Batı'daki bu kurumsal hegemonya üretimine karşılık Doğu estetiğinde ise Japon wabi-sabi kavramının bir parçası olarak çürüme, güzelliğin kusur ve bozulma yönüyle görünmesidir (Juniper, 2003; Suzuki, 1959). Çürümeyi bir temsil nesnesi olmaktan çıkaran wabi-sabi, onu nesnenin kendi zamansallığındaki hakikati olarak kabul eder; böylece Batı'nın ölümü hatırla (*memento mori*) geleneğinden belirgin bir şekilde ayrılır. Yine de çağdaş sanatın çürümeyi kuramsallaştırırken Doğu ve Batı arasındaki bu birbirini dışlayan mutlaklaştırması, felsefi bir aşırı yorum tehlikesine de açıktır; çünkü günümüz küresel sanat piyasası, wabi-sabi'nin kuramsal saflığını da steril bir galeri nesnesi haline getirerek içeriksizleştirebilmektedir. Modern dönemle birlikte çürüme, temsil edilen bir tema olmaktan çıkarak doğrudan sanatın malzemesi, süreci ve kavramsal dinamiği haline gelir. Çürüyen organik materyallerin kullanımı, estetik etik, güzellikle tiksinti, zamanla beden arasındaki sınırları da belirsizleştirir. Makalenin amacı, çürüme ve bozunma olgusunun sanatta nasıl kavramsal bir ifade biçimi olarak kullanıldığını irdelemektir. Fakat bu irdeleme, çağdaş sanat pratiklerindeki çürüme odaklı çözümleri mutlak bir estetik başarı olarak olumlayan indirgemeci bir yaklaşımdan uzaktır. Aksine araştırma; sanat yapıtının piyasa tarafından içi boşaltılarak gelişigüzel bir nesneye dönüştürülme riskine karşı eleştirel bir mesafe koyar. Araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar ve filozoflar arasındaki bağlantılar, yapıtların sunduğu deneyim alanının kuramsal bir derinlikle açıklanması amacıyla kurulmuştur. Fel-

sefi kavramlar ile yapıt nitelikleri arasında şüphesiz ve tam bir örtüşme olduğu iddiasından kaçınılarak, aralarındaki metodolojik ayırım ve gerilim görünür kılınmıştır. Bu yaklaşım, eserleri felsefi birer illüstrasyon olarak görme telaşı taşımadığı gibi, yapıtın mevcut maddeselliği üzerinden ürettiği anlam katmanlarını felsefi okumalarla yüze çıkarma çabasını ifade etmektedir. Konu kapsamında belirlenen sanatçı ve eserler; malzeme, süreç, imge, zaman ve beden düzleminde sıralanarak, fiziksel bir olgu olan çürümenin düşünsel çözümlerine odaklanmıştır. Böylesi bir okumayla makale, çürümenin tarihsel ve çağdaş pratiklerdeki konumunu değerlendirirken, Batı merkezli korunaklı müze anlayışının, sanatsal kalıcılık mitinin ve nesne mülkiyetinin dayattığı egemen kurumsal ilişkileri yerinden eden eleştirel bir zemin olarak yeniden düşünmek için kavramsal bir çerçeve sunar.

2. Çürümenin Estetiğine Kavramsal ve Tarihsel Bir Bakış

Organik ve inorganik maddelerin zaman içinde fiziksel ve kimyasal değişime uğradığı biyolojik bir çözülme süreci olan çürüme, maddenin formunu yitirmesine gönderme yaptığı kadar, varlığın kendi yapısına içkin bir *düşüş* ve *yersizleşme* durumunu da ifade eder. Böylece çürüme, varoluşçuluk ile nihilizm ekseninde ölüm, geçicilik, hiçlik gibi kavramlarla derinleşen bir meseleye dönüşür. Nesnel dünyanın bütünleşik bir parçası özne/varlık olan insanı, dünyada konumlanmış olma durumunu taşıyan orada-varlık (*dasein*) kavramıyla açıklayan Heidegger'e göre (2021: 38); orada-varlık (*dasein*) “öncelikle ve çoğunlukla” kendi (otantik) varlığına odaklanmak yerine “dünyanın yanında”, yani dünyanın ona sunduğu maddesel gerçeklikle meşgul olur (Horrigan-Kelly vd., 2016). Dünyanın

baştan çıkarıcılığı (*versuchung*) tarafından ele geçirilerek kendini dünyaya kaptırır ve içinde bulunduğu bu ortamın, yatıştırıcı (*beruhigung*) sahte güven duygusuna tutunarak kendi (otantik) varlığından uzaklaşır (Heidegger, 2021: 38). Ancak Heidegger’in felsefesinde bütününüle insana ve anlama dair olan dünyaya düşmüşlük (*verfallen*) kavramı ile doğadaki fiziksel-biyolojik çürüme sürecini birbirinin aynı gibi görmek doğru olmayacaktır. Dolayısıyla burada iki alan arasında doğrudan bir eşitlik kurulmadan; sanat nesnesindeki maddesel bozulmanın, insanın gündelik hayatın sıradanlığı içinde kendi varlıksal özünden uzaklaşmasıyla yaşanan o içsel çözülmeyi anlaşılır kılan bir benzetme, bir yorumlama kapısı açtığı şeklinde değerlendirilir.

Orada-varlığın (*dasein*) varoluşsal yazgısı olan ve tıpkı bir girdap (*wirbel*) gibi varlığın savrulmasına yol açan, dibe çeken bu *düşmüşlük* (*verfallen*) durumu —Heidegger’in, insanın seçmediği bir dünyaya gelmiş olduğu düşüncesinden kaynaklanan— dünyaya fırlatılmış olmasının neticesidir (Heidegger, 2021: 38). Burada varlığın kendi hakikatinden kaçıp nesneleşmesi bir tür çürüme durumu olarak da okunabilmektedir. Çürüme bir yönüyle orada-varlığın (*dasein*) dünyasallık içinde kendini kaybetmesinin (düşüş) fiziksel bir karşılığı sayılabileceği gibi, diğer yönüyle varlığı tekrar toprağın içkinliğine ve hakikatine döndüren (yerleşme) bir eşik olarak da yorumlanabilir. Jeff Malpas’ın (2006: 309-310) Heidegger okumasıyla derinleşen bu süreçte; varlığın belirli bir yerde konumlanması, ikamet etmesi onun kendi özüne, dünyada yerleşik olma durumuna dönüşüdür. Bu şekilde yeryüzünde var olma biçimini sürdüren insan, sınırlı ve sonlu olduğunu da kabul eder ve çürüme, yer ile olan ilişkide, varlığın toprağa geri

dönüşü olarak anlaşılabilir. Nitekim, biyolojik bir son olan toprağa dönüş Malpas'ın analizinde varlığın kendi kırılğanlığını, sorumluluğunu asli bir biçimde üstlendiği varoluşsal bir uyanış olarak karşılık bulur. Malpas'ın (2006: 272) ifadesiyle;

“Bu bakımdan, yaşamak, ölüm olarak ölüme muktedir olmaktır. Ancak burada söz konusu olan ölüm, yalnızca kaçınılmaz fiziksel yok oluş meselesi değil, daha çok kendi varlığımızın sürekli olarak bizim için mesele olması meselesidir. Ölümlü olmak, her zaman kendi varlığımıza ve bu varlığın ayrılmaz bir şekilde bağlı olduğu şeylere ve dünyaya özen göstermekle yükümlü olmak demektir; özen gösterdiğimiz ve bağlı olduğumuz şeylerin kırılğanlığı, savunmasızlığı ve temel ‘geçiciliği’ ile sürekli yüzleşmek demektir.”

Somut, tikel ve geçici bir olgu olan ölüm, benliğin bir imkânı olarak işlev görür ve varlığın sürekli değişen bir konumlanış üzerinden nasıl inşa edildiğini ortaya koyar (Malpas, 2006: 272). Bir anlam açıklığı oluşturan dünya ile kendi içine kapanan, örten toprak/yeryüzü arasındaki çatışma (*polemos*), bu iki alanın karşılıklı etkileşimiyle özün/hakikatin (*aletheia*) açığa çıkmasını sağlar (Malpas, 2006: 197-199; Tepebaşı, 2011: 107-109). Malpas'ın bu sonluluk vurgusundan hareketle çürüme, varlığın biçim kabuğunu atarak saf maddeye, yeryüzünün içkinliğine geri dönme süreci olarak açılabilir. Maddenin bu çözülüşüyle var olan, tekrar biyolojik ve kökensel “yerine” iade edilir (Malpas, 2006: 221). Heidegger (2011: 37, 43) perspektifinde bu durum, orada-varlığın (*dasein*) maddesel kökenine geri çağırılışıdır; varlığın organik sınırları çözülerek çevresiyle karışması, çürümenin, onun toprağa olan bağını ifşa eden bir geçiş mekânına dönüşmesini sağlar. Bununla

birlikte, insanın yer ile kurduğu bu ilişkiyi, köklere bağlılığını (*ortsverbundenheit*) yitirmesini salt mekânsal bir kayıp olarak görmemek gerekir. Yurtsuzlaşmanın ötesine geçen bu süreç, varlığın kendi temeliyle bağını kaybetmesiyle sonuçlanan ve dünyanın anlam dizgesinden kopuşunu görünür kılan kökten bir dünyadan düşme deneyimidir (Heidegger, 2021: 38). Salt bir fiziksel yok oluşun ötesinde düşünülen çürüme, öznenin kendisini anlamlandırdığı dünya ile arasındaki kurucu bağın sessizce dağılmasıdır (Topakkaya, 2018: 64). Buradaki sessiz dağılma ve sonluluk bilinci, sanat tarihinde nesnenin ve mülkiyetin kalıcılığına duyulan inancı sarsan kuramsal bir zemin hazırlar. Maddenin bu kaçınılmaz yersizleşme ve çözülme durumu, tarihsel süreçte sanatçıları kalıcı formlar üretme idealinden uzaklaştırarak, formun geçiciliğini ve ölümün mutlaklığını görünür kılan ahlaki ve kuramsal arayışlara yöneltir.

Varlığın dünya içindeki o çıplak savunmasızlığı ve nesnelerin maddesel doğası gereği kaçınılmaz olan geçiciliği, Heideggerci perspektifteki “dünyanın yanında olma” durumunun sanat tarihindeki en belirgin biçimlerinden birini vanitas natürmortlarında bulur. Nesnelerin çürümeye yüz tutmuş formları üzerinden izleyiciyi bu varoluşsal kırılğanlığa tanıklık etmeye çağıran vanitas resimleri; kafatasları, sönmüş mumlar, anlık bir varoluşu simgeleyen sabun köpükleri ve çürümek üzere olan meyveler gibi imgelerle, görünenin içindeki o sessiz boşluğu düşünmeye yönelik bir tefekkür alanı açar (Leppert, 2009: 91-93). Vanitas tablolarında sanatçılar, bozulan yiyeceklerin ve küflenmiş dokuların mikro detaylarını resimleyerek, maddesel gerçekliğe dair sert bir farkındalık oluştururken varoluşsal bir yabancılaşmayı da plastik bir

dille yüzeye sabitler. Canlı ve parlak görünen nesnelere dünyayı (anlamı) temsil ederken; çürüyen dokular ve bunların üzerinde beliren kurtçuklar, sinekler gibi betimlemeler, yeryüzünün o karanlık içine kapanışını dışa vurur (Tepebaşılı, 2011: 107-109). Vanitas resimlerindeki, dünya ve toprağın/yeryüzünün bu bir araya gelişi, ölümün yalnızca bir son ya da trajik bir olay olmadığını anlatırken, maddi varlıkların geçiciliğini ve insanın bu kaçınılmaz çözüme karşısındaki kibirini açığa çıkaran görsel birer hesaplaşma alanı olarak işler (Kaygusuz, 2019: 446; Özgenç-Erdoğan, 2018: 147). Bu görsel

dil, dönem Avrupası'nın sömürgeci ticaret ağlarıyla zenginleşen burjuva sınıfının mülkiyet hırsını ve biriktirme arzusunun perdeleyen ikili bir işleve sahiptir. Küflenmiş, çürüyen yiyecek ve nesnelere, egemen dinsel otoritenin ahlaki terbiye aracı olarak kullanıldığı gibi, içerdiği zenginlik unsurlarının incelikli temsili üzerinden kurumsal pazarın estetik beğenisine zemin oluşturur. Dolayısıyla ölümü hatırla (*memento mori*) geleneği, felsefi bir uyanış vaat etme iddiası taşıırken, arka planda burjuva mülkiyet dünyasının geçici bir ahlaki arınma aracına dönüşme riskini de barındırır.



Resim 1. Abraham Mignon, *Still Life with Fruits, Foliage and Insects*, 1669, Tuval üzerine yağlıboya, 58,4 x 49,5 cm., Minneapolis Institute of Art.

Resim 2. Hans Holbein the Younger, *The Ambassadors*, 1533, Meşe üzerine yağlıboya, 207 x 209,5 cm., The National Gallery.

Örneğin; Abraham Mignon'un *Still Life with Fruits, Foliage and Insects* çalışmasıyla ilk karşılaşmada eserin o kusursuz büyüme kapılan izleyici, kompozisyona yakından baktığında çürümeye, böceklenmeye başlayan meyvelerin tiksindiren gerçekliğini deneyimler. Sanatçının kullandığı aşırı gerçekçi üslup, çürümeyi seyirlik bir estetik nesneye dönüştürerek onu bir anlamda ehlileştirirse de, yüzeyin altındaki

o kaçınılmaz dağılmayı —hastalık belirtileri taşıyan meşe ağacının, güçlü gövdesine rağmen, çürümeye karşı direnemediğini— gizleyemez (Minneapolis Institute of Art Home: t.y.). Bu resimsel ehlileştirme çabası, dönemin korumacı koleksiyonculuk ve sergileme kültürünün yapıtı sınırlama eğilimini besler. Ancak meyvelerin üzerindeki böcekler ve mikro bozunmalar, bu mülkiyetçi estetik beğenin sınırlarını

sessizce tehdit eder. Hans Holbein ise *The Ambassadors* çalışmasında, zenginliğin, sömürgeci genişlemenin ve kurumsal gücün göstergesi olan diplomatik imgelerle çevrili soyluların tam ortasına gizleyerek anamorfik perspektifle yerleştirdiği kafatası ile insanın maddeye olan düşkünlüğünü sarsar. Anamorfik kafatası, diğer nesnelere gibi geleneksel bir perspektifle resmedilmeyerek izleyicinin bakış açısını kırar; dünyanın o istikrarlı işleyişinde ve gerçeklik algısında bir kesik açan görsel bir müdahale olarak yerini alır (Berger, 2020: 91). Holbein, bu tuhaf perspektif oyunuyla izleyiciyi yaşamın tam kalbine sessizce kök salmış olan o çözümlü hakikatiyle karşı karşıya bırakır (Cane ve Gabrielle, 2022: 35-47, 61). Burada oluşturulan görsel kurgu, bireysel bir ölümlülük uyarısının ötesine geçerek elçilerin şahsında somutlaşan siyasi, dinsel ve kurumsal iktidar mekanizmalarının, yeryüzünün o kaçınılmaz bozunma yasası karşısındaki çaresizliğini ve kibrini de kuramsal bir düzeyde açığa çıkarır.

Çürümenin somutlaştığı; Batı'nın vanitas natüremortlarıyla oluşturduğu tekinsiz ve sarsıcı bir şekilde uyarıcı, ölümü hatırla (*memento mori*) tavrı, Doğu'da Japon estetik geleneğinde yer alan wabi-sabi ile varoluşa dair olgunluk ve güzelliğin kabul edilmesine yönelik bir yaklaşıma dönüşerek doğal döngüye içkin bir güzellik anlayışıyla, yaşamın ve sanatın her yönünde kusurların ve eksikliklerin güzellik taşıdığına dair düşüncelere evrilir (Juniper, 2003). Kavramın bileşenlerinden wabi, gerçekliğin kabulüyle gelen içgörü ve basit kusurlardaki yalınlığı öne çıkarır. Sabi ise zamanın geçişiyle nesnelere meydana gelen yaşlanma, yıpranma ve çözülme süreçlerini ifade eder. Bu iki yönlü iç içe geçmiş anlam katmanıyla kusurlu ve geçici olanın estetik değerini vurgulayan wabi-sabi (içsel/

tinsel sadelik-dışsal/maddesel yaşlanma), nesnenin yeryüzüne ne kadar yakın olduğunun da göstergesidir. Madde, biçimini koruma direncinden vazgeçerek kendi aslına, yani toprağın içkinliğine sessizce teslim olur (Heidegger, 2011). Wabi-sabi, sanatın kusur ve çürümeden nasıl bir duyumsama alanı yaratabileceğini ortaya koyar: Zamanla yıpranmış, yaşlanmış ya da paslanmış nesnelere, zamansal ve tarihsel bir derinlik kazanır (Yurt ve Başarır, 2020: 665). Felsefi düzeyde kurulan bu bağ, Heidegger'in köklere bağlılık olarak ifade ettiği durumun Doğu estetiğindeki plastik bir karşılığı veya orada-varlığın (*dasein*) yerle kurduğu bağın bir uzantısı olarak yorumlanabilir. Nesnelere üzerindeki çatlaklar ve yüzeylerdeki solmalar, zamanın geçişine vurgu yaparak maddesel varoluşun geçiciliğine göndermede bulunur —nesnenin dünyada anonim bir parça olmaktan çıkarak belirli bir yer içinde ve zaman diliminde ikamet ettiğinin fiziksel bir kanıtı olur (Koren, 1994; Parkes ve Loughane, 2023). Burada üzerinde durulan estetik tutum; Batı'da vanitas resimleriyle inşa edilen ölümün nihai oluşu ve sonluluk kaygısını, maddesel olanın geçiciliğini bir hakikat olarak sunan karşıt bir yaklaşımla dengeler.

Dünyanın maddesel geçiciliğini, çürüme olgusunu, doğanın yüceltilmiş bir döngüsü olarak benimseyen wabi-sabi'nin sakin üslubuna karşın; Nietzsche'nin düşüncesinde bireyin ve toplumun içine düştüğü kültürel bir yozlaşma ve değerlerin erozyonu, çürümenin bir yansımasıdır. Biyolojik bir yazgı olarak kabul edilen çürüme, burada, yaşam içgüdüsünün zayıfladığı, iradenin geri çekildiği bir estetik semptomdur. Nietzsche, insan olmanın anlamını ve insanın kendini nasıl aşabileceğini sorgularken, bu düşüncelerinin yanlış anlaşılmasını çağının çürümüş değer sistemine bağlar. "İnsanlığın

bugüne kadar önemle düşünüp durduğu şeyler gerçek bile değildir, kuruntudur yalnızca” (Nietzsche, 2011a: 38-39) ifadesiyle, insanın yüzeysel bir bilinç içinde yaşadığını, hakikati sorgulamayı reddettiğini; tanrı, ruh, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi kavramların insanın kendi varoluşsal büyüklüğünü dışsal ideallere devretmesiyle anlamını yitirdiğini saptar. Bu anlam kaybı, düşünsel bir yozlaşma ile birlikte, kültürel ve estetik bir çöküşü görünür kılar. Politikadan eğitime kadar birçok alanda görülen bozulma, Nietzsche’ye (2011a: 15) göre, hastalanan insanın kendi içsel dinamizmini ve yaratıcı gücünü unutmamasından kaynaklanır. Düşününürün çöküş/yozaşma (*decadence*) olarak nitelediği durum, detaylı olanın bütünü

felce uğrattığı, parçanın bağımsızlaşarak yapısal birliği dağıttığı bir estetik çözülmüdür. Nietzsche (2011b: 96-98; 2010: 30-33), sanatın Alman idealizminin ahlak merkezli değerlerinin taşıyıcısı durumuna gelerek yaratıcı gücünü kaybettiğini; çürümenin belirtisi olduğu ölçüde de egemen dinsel ve siyasi iktidar mekanizmalarının kültürü evcilleştirme çabasına hizmet eden kurumsal bir araca dönüştüğünü ileri sürer. Yozlaşmış bir uygarlığın ürünü olan sanatçı, bu kolektif çürümeden bağımsız bir üretim gerçekleştirememekte, ürettiği nesne ise sistemin kendi çöküşünü gizleyen estetik bir örtüye dönüşmektedir (Nietzsche, 2011b: 96-98; 2010: 30-33).



Resim 3. Gustave Moreau, *Salome Dancing before Herod*, Tuval üzerine yağlıboya, 1874-76, 143.5 x 104.3 cm. The Armand Hammer Collection.

Resim 4. Caspar David Friedrich, *The Abbey in the Oak Wood*, 1809/1810, Tuval üzerine yağlıboya, 171 x 110,4 cm., Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Almanya.

Meydana gelen biçimsel kriz, sembolist sanatçı Gustave Moreau’nun çözünen organik maddenin ayrılmaz bir parçası olarak tasvir ettiği mitolojik ve dini temalar etrafında şekillenen çalışmalarında, dekoratif unsurlarla birlikte mekâna yüklenen tekinsiz ve mistik anlamlarla belirir (Dijkstra,

1986: 263). *Salome Dancing before Herod* adlı eserinde tema, İncil’de eski kocasının kardeşiyle evlenemeyeceğini söyleyen Vaf-tizci Yahya’ya öfkelenen Herodia’nın, kızı Salome’den, dansının karşılığı olarak üvey amcasından Yahya’nın başını istemesini telkin ettiği sahnenin kurgusudur. Eserde

duyusal gerçeklikten kopuk, şaşalı, fakat içi boş giysilerle kuşanmış Salome, birer hayalet gibi görünen yozlaşmış figürlerin karşısında annesinin isteğini gerçekleştirirken kendisi de yozlaşmış bir figüre dönüşür. Tablonun plastik dilinde çöküş/yozaşma (*decadence*), tematik bir bozulmayı aşarak, biçim ile anlamın birbirinden koptuğu bir üslup krizinin ifadesi olur. Mitolojik bir anlatı sunan *Orphée* adlı çalışmasında ise oryantal kıyafetler giyen genç bir kız, tıpkı kendine benzeyen şairin başını taşıyan görüntüsüyle, sonsuz bir tefekküre dalmış durumda kendi ölümüne bakarken betimlenir (Musée de l'Orangerie, 2025). Moreau'nun resimlerinde yüzeyi saran o boğucu dekoratif yoğunluk, Nietzsche'nin nitelediği "detayın bütün üzerindeki hakimiyetini" görselleştirerek, yapıtın kendi maddeselliği içinde sıkıştığı bir estetik çürümeyi açığa çıkarır. Söz konusu estetik çözülme, dönemin elitist ve korumacı kurumsal sanat algısının dayattığı akademik geleneğin kalıplaşmış sınırlarına, burjuva toplumunun ahlaki ve düşünsel çöküşüne yönelik eleştirel bir deşifre işlevi üstlenir. Bu nedenle çöküş/yozaşma (*decadence*) kavramının, insanın kendi olanaklarını kapatan, bedensel ve ruhsal kuvvetini törpüleyen her şeyi kapsadığı söylenebilir. Bedenini saliveren, düşüncesini donuklaştıran insan, kendi çürümelerini üretirken, üst insan (*übermensch*) bu bozulmayı aşarak yeniden yaratımın kaynağına ulaşır (Nietzsche, 2011a). Nietzscheci bu yıkım, yeniden doğuşun zorunlu bir ön koşulu durumuna gelirken; sanat ise yaşam gibi kendini ancak bu bozunma ve aşma süreci üzerinden yeniler (Karabulut, 2018: 387, 388, 392).

Nietzsche'nin çöküş/yozaşma (*decadence*) kavramına atfettiği anlamlardan biri de kronik nüksleri, gerilemeyi ve çöküş dönemlerini içerdiğinden asla tamamlanmayan bir

iyileşme durumudur. Hastalık semptomu olarak beliren çöküş, burada, düşünsel bir dönüşümün ve iyileşmeye doğru bitmek bilmeyen bir arayışın alanıdır. Felsefi bir arayış ile biçimsel bir çileciliğin alanı durumuna gelen bu süreçte, çöküş ve sağlık aynı düzlemde birleşir (Mitchievici, 2017: 16–17). Yaşama ve insana dair nihilist bir düşünce anlayışına sahip olan Cioran ise Nietzsche'den farklı olarak, çöküş/yozaşma (*decadence*) kavramını tartışmacı bir özdeşleşme biçimiyle temellendirir; başarısızlığı bir onur ve varoluşsal yönelim olarak görür. Toplumsal başarıyı reddeden bu tavır, geçiciliğe ve yoksunluğa dayalı bohem bir yaşam biçimini getirirken; bu durum estetik bir tercih olmaktan çok, varoluşsal bir yakınlığa dönüşür (Mitchievici, 2017: 20). "Hayat yasalarının başında çürüme gelir: Kendi kalıntılarımıza, cansız nesnelerin kendi kalıntılarına olduklarından daha yakındır; onlardan önce pes ederiz ve yok edilmez gibi görünen yıldızların bakışları altında kaderimize doğru koşarız" (Cioran, 2011: 42). Cioran'ın bu nihai pes edişe dair kavrayışı, Caspar David Friedrich'in *The Abbey in the Oak Wood* adlı yapıtında görsel bir karşılık bulur. Eserin merkezinde yer alan, Gotik manastır harabesi; kurumuş meşe ağaçlarının iskeletsi görüntüsüyle kuşatılmış, faniliğe dair bir çöküş ikonografisidir. Sırtlarında tabutla bu devasa yıkıntıdan geçen karartı figürler, ölüme ve yaşama dair o ince eşliği simgelerken; izleyiciyi Cioran'ın belirttiği o "kendi kalıntılarımıza yakın olma" durumuyla yüzleştirir. Eserde zamanın akışı, bireysel, doğal ve kozmik ölçeklerde gerçekleşirken, çürüme burada bir inanç sisteminin ve kurumun tarihsel çözülmesi olarak okunur (Singer, 2025; Zucker ve Harris, 2015). Bu görsel kurgu, doğanın zamansal döngüsünü ortaya koyduğu ölçüde, egemen dinsel kurumların ve

tarihsel iktidar yapılarının kaçınılmaz çözülüşünü de açığa çıkarır. Resmin yüzeyinde ifade bulan yıkım, Cioran'ın medeniyetlerin çöküş evrelerinde duyduğu o karanlık hayranlığı duyumsatırken, nesnelere mutlak hiçliğine yönelik resimsel bir ağıt niteliğine bürünür.

Cioran'ın hiçliğe duyduğu hayranlık ve övgü, Kristeva'da yerini, iğrenç (*abject*) kavramıyla açıklanan, çürümenin bedensel ve materyalist gerçekliğiyle yüzleşmenin getirdiği o tekinsiz çizgiye bırakır. Kristeva'nın kuramsal düzleminde çürümenin estetik seyri, öznenin kendi bedensel ve psikolojik sınırlarını ihlal ederek bedeninden dışına taşan, mide bulandıran bir iticilik ve eşzamanlı bir çekim alanı oluşturur. Kristeva'ya (2014: 13-26) göre benlik ve özne-nesne ayrımları, çocuklukta anneye yöneltilen bir reddetme eylemiyle, yani tikslenme (*abjection*) ile oluşur. Bebek, kendi bedeni ile dış dünya arasındaki sürekliliği kesintiye uğratarak dışarıyı "tikintiyle itilen öteki" olarak konumlandırır; bu kopuşun neticesinde özerk benlik ile kimlik bilinci inşa edilir. Erken dönemdeki bedensel süreklilik arzusu, ego tarafından simgesel düzene katılarak bastırılabilir da tamamen yok olmaz. Maddenin çözülüşü (kan, irin, ter vb.), bastırılmış ilksel arzunun tekinsiz geri dönüşünü temsil ederken; çürüme, ölümü ve biçimsizliği çağrıştıran belirgin bir sınır deneyimi olarak sunulur. Burada tikinti ile çekim, korku ile gizli arzu eşzamanlı olarak ortaya çıkar. Kristeva'ya (2014: 16) göre ceset, yaşayan bir bedenin sınırlarının ihlali ve öznenin bütünlüğünü tehdit eden nihai bir iğrençlik nesnesidir. Söz konusu

çözülme süreciyle ceset ve çürüyen dokular, egemen toplumsal normların, kurumsal yapıların ve iktidar mekanizmalarının bireyi konumlandığı o temiz, düzenli ve denetlenebilir sınırları sarsan politik bir tehdit unsuru haline gelir.

1960'lardan itibaren özellikle iğrençlik sanatı (*abject art*) örneklerinde gözlemlenen bu eğilim, insan bedeninin kırılabilirliğine ve sefilliğine yönelik bedensel ve kuramsal bir soruşturmayı beraberinde getirir. Francis Bacon'ın *Triptych: Three Studies of Isabel Rawsthorne* serisinde deformasyon; yüzeydeki figürün üç farklı açıdan betimlenen, bozulmuş, kaymış, ya da erimiş dokusuyla izleyicinin sinir sistemini doğrudan hedef alan sarsıcı bir şok etkisi oluşturur (Zeki ve Ishizu, 2013; Sainsbury Centre, t.y.). Deforme edilmiş portrelerde, farklı zamansallıklar birbirine karışmakta ve figürün "şimdi" içindeki çözülüşünü resimsel bir gerçeklik olarak yansıtmaktadır. Bu imgeler, Kristeva'nın yaklaşımıyla uyumlu biçimde, görsel bir şok etkisi yaratmanın ötesine geçerek izleyicinin kendi bedensel sınırlarıyla ve yaşam-ölüm arasındaki o ince, kırılabilir çizgiyle yüzleştirir (Heinrichs, 2022: 11-13). Resimsel parçalanma, Batı sanat tarihinin mülkiyetçi ve egemen bir sınıf göstergesi olan geleneksel portre geleneğinin idealize edilmiş kurumsal sınırlarını yerinden eden eleştirel bir müdahale niteliğindedir. Sanatçının fırça darbeleriyle parçalara ayırdığı bu yüzler, öznenin bütünlüğünü tehdit eden o iğrençlik (*abject*) deneyimini estetik bir kategoriye dönüştürür ve formun bitişi olarak düşünülen çürümeyi, maddenin en yalın hakikati olarak sunar.



Resim 5. Francis Bacon, *Triptych: Three Studies of Isabel Rawsthorne*, 1996, Tuval üzerine yağlıboya, her panel 35.5 x 30.5 cm.

Tarihsel ve felsefi düzlemde ele alınan bu yapıtlarda çürüme, alegorik bir imge ya da ölümü hatırla (*memento mori*) geleneğinin bir uzantısı olarak kurgulansa da çağdaş sanat pratiklerinde bu olgu, temsil (*mimesis*) sınırlarını aşarak malzemenin bizzat kendisi üzerinden yürüyen bir sürece dönüşür. Zamanın kaçınılmaz etkisini ve varlığın geçiş durumlarını anlatan çürüme; artık yüzeyin dışına taşarak, düzensizliğin (*entropinin*) doğrudan deneyimlendiği fiziksel bir gerçeklik alanı inşa eder. Çürümeyi merkeze alan bu sanatsal yönelim, izleyiciyi metafizik bir sembol okumasının ötesine taşıyarak, onu maddenin kaçınılmaz bozunumuyla ham bir şekilde yüzleştirir. Çürüme, burada ölüm temalı bir konu sınırını aşarak, malzemenin aktif bir şekilde başkalaştığı, varoluşun biyolojik ve plastik sınırlarını ihlal eden yıkıcı ve dönüştürücü bir yöntemsel duruşa evrilir. Bu yöntemsel duruş, nesneyi ebediyen koruma ve mülkiyet sınırları içinde metalaştırma gayretindeki korumacı müze ve galeri iktidarına karşı, malzemenin kendi bozunma yasasını dayatan eleştirel bir direniş alanı olarak da okunabilir.

3. Çağdaş Sanatta Çürümenin Estetik İmkânları

Sanat tarihsel süreçte çürüme —wabi-sabi geleneğinin mekânsal felsefesi hariç tutulursa— yapıtının yüzeyinde, boyanın sınırları dahilinde, temsil düzleminde varlık gösterir. Vanitas resimlerinde biyolojik bir sonu veya toplumsal bir yozlaşmayı ifade eden bu olgu; çağdaş sanatla birlikte yüzeyin dışına taşarak doğrudan organik veya inorganik malzemenin kendisiyle, yeni medya araçlarıyla fiziksel bir gövde kazanır. Malzemenin bizzat yapıtın ana bileşeni durumuna gelmesi, biyolojik bozulma, paslanma ve küf oluşumu gibi süreçleri temsilin (*mimesis*) ötesine taşıyarak yapıtı “yaşayan bir organizmaya” dönüştürür. Sanat yapıtının yüzeyinde başlayan dönüşüm, felsefi düzlemde insanın dünyayla kurduğu ilişkiye ve varlığın çözülme biçimlerine uzanan çürüme estetiğini yeni bir kuramsal zemine taşır. Heidegger’in düşmüşlük (*verfallen*) olarak nitelediği varoluşsal çözülme; Nietzsche’nin yaratıcı gücün kaybı olarak gördüğü çöküş/yozlaşma (*decadence*); Cioran’ın varoluşun doğal bir görünümü olarak düşündüğü kabullenilmiş çöküş ve Kristeva’nın benlik sınırlarını sarsan iç-

rençlik (*abjection*) deneyimi, çağdaş sanatta artık birer temsil konusu olmaktan çıkar. Maddenin bizzat kendisinin çözüldüğü bu sanat pratiklerinde söz konusu kavramlar; kültürel, toplumsal ve psikolojik dinamiklerin doğrudan malzeme üzerinden okunduğu yapılara dönüşür. Çağdaş sanat, ölümün sıradanlaşmasına karşı dirençli bir duruş sergileyerek, izleyiciyi bedeninin sonluluğu ve maddenin kaçınılmaz dönüşümüyle dolaysız bir biçimde yüzleştirir.

3.1. Çürümeyi Kalıba Dökmek: Dieter Roth'un Grosser Gartenzweg'ünde Maddesel Yok Oluşun Poetikası

Çikolata, şeker, yoğurt, peynir, ekmek, kıyma ve baharatlar gibi dayanıksız maddelerin mikroorganizmalarca dönüştürülmesine dayalı heykeller üreten Dieter Roth, değişkenliği ve geçiciliği eserlerinde kuruca unsur durumuna getirir. Sanatçı, *Grosser Gartenzweg* çalışmasında, şeker, alçı ve çikolata karışımından oluşan bir kütle

içine hapsettiği bahçe cücesi figürüyle, kitlenin kültürüne ait *kitsch* bir nesneyi biyolojik bir çürümeye terk ederek varlığın ölümlü doğasını teşhir eder (Skowranek, 2007). Eserin zamanla deforme olması, küflenmesi, çatlaklar ve sızıntılar eşliğinde dağılması, fiziksel bütünlüğünü yitiren yapıtın maddesel ve zamansal dönüşümünü belgeler. Roth, klasik sanatın ölümsüzlük ve kalıcılık ilkesini sarsarak, sanat nesnesini zamanın yıpratıcı akışına teslim eder. Bu durum, sergileme mekânlarının yapıtı dondurulmuş bir pazar nesnesi olarak yalıtma ve saklama işlevini fiziksel olarak imkânsız kılar. Başlangıçta bilinen bir formu olan figürün giderek amorf ve kokuşmuş bir kütleyle dönüşmesi, izleyiciyi biçimin dağılmasıyla ve maddenin ham hakikatiyle doğrudan bir hesaplaşmaya zorlar. Yapıttaki bu çözülme, durağan bir sanat nesnesi olarak düşünülen yapıtı, zamanın ve düzensizliğin (*entropinin*) doğrudan gözlemlenebildiği bir süreç-yapıtı dönüştürür.



Resim 6-7. Dieter Roth, Grosser Gartenzweg, 1969-1972, plastik garden gnome in chocolate, 58 x 24 x 24 cm, Kunstmuseum Stuttgart.

Eserde, varlık çürümeyle görünür olurken kendi çözülüşü içinde açığa çıkar. Sanatçının tavrı, malzemenin üzerindeki yapay formun (kültürel imge/cüce) geri çekilerek maddenin kendi hakikatinin (yeryüzü/doğa) belirmesiyle sonuçlanan bir üstünün açılması (*aletheia*) süreci olarak temellendirilebilir (Heidegger, 2021: 330). Nietzsche'nin (2011a; 2011b) biçimin anlamdan yoksun kaldığı bir yozlaşmayı niteleyen değerlerin çöküşü (*decadence*) kavramı, Roth'un eserinde tersine çevrilir ve anlam, biçimsizleşmenin kendisinden doğan biyolojik bir devinimde karşılığını bulur. Çürüten malzemelerin oluşturduğu bu görsel çözülme, izleyiciye zamanın madde üzerindeki dönüştürücü etkisini bizzat deneyimleme olanağı sunan süreç odaklı bir algı alanı açar. Çikolatanın başlangıçtaki iştah açıcı pürüzsüzlüğü, küflenen yüzeyin müdahalesiyle yerini Kristevacı anlamda bir iğrençlik (*abjection*) nesnesine bırakarak, tiksinti ile büyülenmeyi, korku ile hazı eşzamanlı kılan bir geçiş deneyimine dönüşür (Kristeva, 2014). Ölüm, çürüme ve tiksinti ile yaşam, güzellik ve haz arasındaki diyalektik ilişki somutlaşır. Cioran'ın (2023: 70) belirttiği gibi, "Ölüm fikri her hazı ölüme dönüştürür; her geleceği de geçmişe."

3.2. Çürümeyle Yetiştirmek: Silas Inoue'nun Infrastructure'ında Varlığın Sessizce Dağılışı

Antropomorfik böcekler, devasa su canlıları, mantar ve küf kolonilerinin mesken tuttuğu biyofütüristik şehir manzaralarından oluşan fantastik yeraltı dünyaları inşa eden bioart sanatçısı Silas Inoue; bu alt yaşam formlarını, insan merkezli modernitenin sevimli ve grotesk katmanlarını oluşturmak için araçsallaştırır (Janáčková, 2024: 33). Yaşayan organizmaları yaratım sürecinin aktif öznesi durumuna getiren Inoue, 2015 yılında stüdyosunda meydana gelen

su baskınının ardından eserlerinin küflenmesi üzerine Infrastructure serisine odaklanır. Düşük yaşam formlarına ve genellikle kirli kabul edilen maddelere yönelik bir iade-i itibar niteliği taşıyan bu seride sanatçı; kentsel manzaraları andıran küf kaplı sentetik ve organik yapılar üzerinden, metropollerdeki nüfus artışı ve yozlaşmaya dair etkili bir varoluşsal benzeşme kurar (Janáčková, 2024: 33-34; Art Viewer, 2023).

Sentetik ve organik yapıların hibrit bir şekilde kullanıldığı eserlerde Inoue, küfün yerleşmesine olanak tanıyan heykelsi biyotoplar kullanır. Sanatçı, galeri duvarlarından sarkıtılan ya da devasa beton bloklar üzerine yerleştirilen çeşitli boyutlardaki vivaryumların üst (ya da alt) kısmına, mantarlara oksijen sağlamak ve spor yayılımını kontrol altında tutmak amacıyla, maskeli kurbağa formunda bronz bir solunum filtresi yerleştirir (Janáčková, 2024: 34; Burry, 2022). Vivaryumları dolduran mikrokozmosların bir kısmı, kademeli plastik yapılarıyla postmodern dönemin hızlı akan yaşam temposunda harap olmuş fütüristik metropollerini anımsatırken; bir kısmı ise masalsı ama yıkılmaya yüz tutmuş bir doğa imgesini duyumsatır. Bilimkurgu gökdelenlerini, çeşitli çürüme aşamalarındaki hayalet ağaçları çağrıştıran bu sarkık dikey formlar malzemenin zamansal akışta parçalanışını ve maddenin sessiz dağılışıyla plastik bir veri olarak uzamsallaştırır (Burry, 2022; Marie Kirkegaard Gallery, t.y.; Ofluxo, 2020). Bu kontrol dışı biyolojik yayılım, sergileme mekânlarının korumacı yapısına bir karşı duruşla sergileme pratiklerinde organik bir boşluk açar. Eserde işleyen süreç 17. yüzyıl vanitas resimlerindeki, zamanla eskiyen, çürümeye yüz tutmuş nesnelere anımsatma da ölümü hatırlatmaktan çok doğanın kendi içsel dengesine gönderme yapar.



Resim 8-9. Silas Inoue, *Infrastructure*, 2020, clear acrylic, wood, silicon, radiant acrylic, plastic, mold, bronze respiratory system, 31 x 45 x 30 cm.

Inoue'nun çalışması, Heidegger'in (2021: 270) varlığın kendi temeliyle bağını kaybettiği dünyaya düşmüşlük (verfallen) olarak tanımladığı köksüzleşme durumunu maddesel bir deneyime dönüştürürken; izleyiciyi bu çözünme aracılığıyla varlığın kendi akışına bırakıldığı bir salıverilme (gelassenheit) durumuna davet eder. Eserde, yaşamın kendini yeniden üretme biçimine dönüşen çürüme; Nietzsche'nin (2011a) yaşamda iç görünün körelmesini ifade eden değerlerin çöküşü (decadence) kavramını tersine çevirerek, yozlaşmayı saf bir "yeniden oluş" evresi olarak kodlar. *Infrastructure*'da gerçekleşen bu dingin çözülme, varoluşun sonu fikrinden uzaklaşarak sessiz bir tefekkür içinde ilerleyen süreci ifade eder: "varlıklar arasında gerçek ilişki, ancak sessiz bir mevcudiyetle, iletişimsiz bir görünüşle ve iç duaya benzer sözsüz ve gizemli bir alışverişle kök salar" (Cioran, 2001: 17). Yapıtın barındırdığı tekinsiz büyülenme; Kristeva'nın (2014: 26) iğrençlik (abjection) kuramında olduğu gibi izleyiciyi, bedensel

sınırların silikleştiği ve öznenin kendi geçiciliğiyle yüzleştiği belirgin bir estetik gerilim hattına dahil eder.

3.3. Çürümeyi Seyretmek: Michel Blazy'nin *Sculpture*'unda Madde, Beden ve Yok Oluş

Plastik sanatların doğasına aykırı bir tavırla çürümeyi ve dönüşümü merkeze alan Michel Blazy, *Sculpture* (par Jean-Luc Blanc) yerleştirmesiyle izleyiciyi, temsilin konforlu alanından çıkarıp zamanla çözülen ve sonunda yok olan bir süreç-nesneyle karşı karşıya bırakır. Üst üste yığılmış, formunu kaybetmeye başlamış organik portakal kütleleri, böcekler ve küf dokularıyla kaplı bu meyveler, vanitas geleneğinde olduğu gibi zamanın akışıyla renk değiştirir; parlak turunculardan kahverengi ve siyah tonlara, yer yer yeşil ve beyaz lekelerle dolu bir dokuya bürünür (Palagret, 2012). Mekândaki meyve sineklerinin ve örümceklerin bu koşmuş ziyafete aktif figürler olarak dahil olması; yapıtı çürümeyi temsil eden ölümü

hatırla (memento mori) uyarısı olmaktan çıkarıp, çürümenin doğrudan estetik eylem ve kaçınılmaz fiziksel gerçeklik olarak de-

neyimlendiği bir sahneye dönüştürür (Affaires Culturelles, 2012).



Resim 10-11. Michel Blazy, *Sculpture (par Jean-Luc Blanc)*, 2003-2007, a mixed-media sculpture featuring.

Burada Heidegger'in dünyaya düşmüşlük (verfallen) kavramı, insanın varoluşsal durumunu anlatmaktan öte, sanat nesnesinin dünyaya bırakılmışlığını ve maddenin sahipsizliğini de açığa çıkarır. Blazy'nin süreç sanatı olarak işleyen eseri, sabit formun durağan doğasını reddederek, kendi yok oluşunu bir performans olarak sergileyen, yaşayan ve ölen bir fenomene evrilir. Çöküşü dünyanın içkin bir hakikati olarak kucaklayan bu uygulama, Nietzsche'nin (2011b) değişim, çelişki ve geçiciliği olumlama çağrısına görsel bir yanıt niteliğindedir. İzleyiciyi biçimsel çözümlenin oluşturduğu duyuşsal atmosfer içinde varoluşsal bir sorgulamayla baş başa bırakan bu konum, Cioran'da (2001: 146, 147) şu sözlerle ifade bulur: "İnsan dünyaya kazık çakmayacak. Tükeniş pusuda. O, oldukça garip yaşamının acısını çekmek zorunda kalacak. [...] hem uzun zaman ardından sürüklediği, hem de iyi geçindiği doğaya muhalif kalacak." Yaşamın maddesel izini taşıyan, tanıdık olanı yabancı ve tekinsiz kılarak yerinden eden bu mevcudiyetiyle *Sculpture*; Kristeva'nın (2014: 15) "iğrenmenin en temel ve en

arkaik biçimini belki de yiyecekten tiksime oluşturur" saptamasını içsel (visseral) bir deneyime dönüştürür. Mekâna yayılan boğucu küf kokusu, ziyaretçi organik bir maddenin —değişen rengi, küflenerek dönüşen dokusu vb.— kimliğini yitirmesiyle yüzleştirirken, spazm ve mide bulantısı gibi ilksel bedensel tepkileri tetikler (Kristeva, 2014: 24). Bu yüzleşme eserin adında saklı olan tedavi/iyileşme (cure) kavramıyla, tıpkı wabi-sabi geleneğinde olduğu gibi iğrenilen, korkulan nesneyi görmeyi ve onu tanımayı zorunlu kılarak, çürümenin hakikati onaran ve rehabilite eden yönünü ortaya çıkarır.

3.4. Çürümeyi Zamanlaştırmak: Sam Taylor-Wood'un *Still Life*'ında Ölümün Dijital Ontolojisi

İngiliz sanatçı Sam Taylor-Wood'un üretiminde ölümün zamansal boyutu, sanat tarihine yapılan kavramsal göndermelerle şekillenir. Sanatçı *Still Life* çalışmasında, klasik natüremort estetiğini dijital mecrada yeniden yorumlayarak, varoluş, kayıp ve zamanın yıkıcı gücü gibi izlekler üzerine

yeni bir tefekkür alanı açar. Zamana dayalı bu film ortamı, yaşam döngüsünün yatay düzlemdeki akışını hızıyla sarsarak yaşamın geçiciliğine atıfta bulunur ve ölümü hatırla (*memento mori*) mesajıyla vanitas geleneğini güncel sanatın dijital diliyle yeniden üretir (Dorment, 2001). Hızlandırılmış çekim tekniğiyle durağan yaşam hareketlendiği çalışmada, meyveler hızla çürür, küflenir ve kendi içine çöker. Uygulanan teknolojik müdahale, her şeyin tekinsiz bir sis bulutu ardında yitip gitmesi gibi, hayatın da kaçınılmaz bir yok oluşa mahkûmiyetini dijital bir gerçeklik olarak somutlaştırır

(Mateus, 2010: 28). Mekândaki organik nesnelere zamana yenik düşerken, masanın sağ alt köşesinde duran kalemin bozulmadan kalması, çürümenin tanığı olarak maddenin yapay direncini ve varoluşsal durağanlığını vurgular (Alyssa, 2017). Heideggerci düzlemde ölüme-doğru-varlık olarak okunabilen bu video pratiği, izleyici üzerinde varlığın kendi sınırlarına dönme durumunu yansıtır; çünkü ölüm, varoluşun sınırlarını belirleyerek öznenin kendi varlığını idrak etmesine olanak tanır (Heidegger, 2021: 361-363).



Resim 12. Sam Taylor-Wood, *Still Life*, 2001, DVD Video.

Videoda zamansızlık idealini gösteren açısız sabitlik ile hızlandırılmış çürüme ritmi arasındaki gerilim, insanlığın zamansal köksüzlüğünü açığa çıkarır. Söz konusu ritim, Nietzsche'nin (2011a: 7) "hem *decadent* hem de başlangıç oluş" şeklinde nitelediği, çöküş ve doğuşun eşzamanlığını görünür kılar. Yapıtta yaşamın döngüselliklerine tanıklık eden izleyici, ölümün ağırlaştırıcı korkusundan uzaklaşır (Cioran, 2001: 25): "[...] yaşamdan bağımsızca, ölüm olan bir şey yoktur. Ölümü evrensel kılan, özerk, farklı bir gerçekliğin olmayışı yerindedir. Ölümün

kendine ait yurdu yoktur, her yerde hazır ve nazırdır, kimlikten, sınırdan ve ciddiyetten uzak her şey gibi" (Cioran, 2001: 158). Çürüyen meyvelerde tezahür eden bu ölüm betimlemesinde güzellik, iğrenç (*abject*) olanla eşzamanlı bir karşıtlık içinde varlık kazanır. Varoluş ve yok oluş arasındaki gerilimi görünür kılan sanatçı, insanın kırılabilirliğini ve modern yaşama sıkışmış konumunu, duygusal ve düşünsel bir deneyime dönüştürür (Albayrak, 2009: 35). Videoda zamanın teknolojik olarak manipüle edilmesi, sergileme mekânlarının yapıtı za-

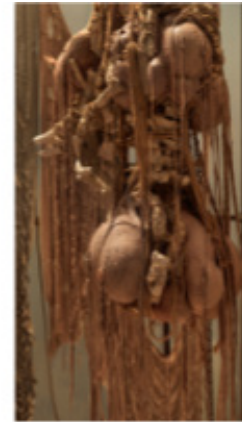
mandan yalıtarak ölümsüzleştirme iddiasına karşı bir duruş olarak okunduğunda, sanat tarihinin kalıcılık illüzyonuna duyduğu geleneksel güvenin de çürüyüşünü açıkça sergiler (Zimmermann, 2023: 308).

3.5. Çürümeyi Hissetmek: Mire Lee'nin *Black Sun*'ında Bedenin İçkin Çözülmesi

Yerleştirme pratiğini çürümenin varoluşsal doğası üzerine şekillendiren Mire Lee, *Black Sun* adıyla sergi mekânına yaydığı çalışmalarında düşük teknolojili motorları, silikon hortumları ve damlayan viskoz sıvıları bir araya getirerek tekinsiz bir biyomekanik evren kurgular. Canlı organizmaların işleyişine sahip bu amorf yapılar, bedenlerden koparılmış organları, derin denizlerin saklı faunasını ya da bilimkurgu anlatılarındaki spektral varlıkları çağırır (Russeth, 2023; Tina Kim Gallery, 2023). Sergi, adını Kristeva'nın depresyon ve melankoli üzerine odaklanan 1987 tarihli *Kara Güneş (Black Sun)* adlı kitabından alır (New Museum, 2023). Sanatçı kitap dolayısıyla bu imgenin kendisinde oluşturduğu etkiyi, "Bence *kara güneş* imgesinin bir dersi var: her şeyi, var olan her sistemi veya düzeni iptal eden inanılmaz bir güç. Bu, tam olarak kendi yaşadığım depresyon hissiydi: başka hiçbir şey yok, sadece o şeyin kendisi

olmayan her şeye dair hissini kaybediyorsun." sözleriyle aktarır (Tang, 2023). Lee, *kara güneş* imgesinin sarsan gücünü kendi içsel boşluk deneyimiyle özdeşleştirirken, yapıtın kuramsal zeminini bu kapatacı güç üzerine temellendirir.

Mekânda melankolik bir atmosfer arayışında olan Lee, yoğun biçimde kırmızı, kahverengi, sarı tonların hâkim olduğu bir uzam kurgular ve *Black Sun*'ın içinde olmayı canlı bir organizmanın iç boşluğunda olma hissi ile bağdaştırır (Tang, 2023). Zemin ve duvarların bataklığı çağırıştıran bir maddeyle kaplı olması, geleneksel düzen arzusuna yönelik plastik bir başkaldırıdır. İçeriye yayılan demir yüklü yoğun koku ve duyulabilir damlama sesleri, görsel deneyimi tamamlayan çok katmanlı bir duyuşsal alan oluşturur. Kemiksi yapı armatürlerine eklenmiş iç organ benzeri torbalar, iplerle çevrili bağırsak formasyonları gibi insan bedeniyle doğrudan ilişkili yapılar; işlevini yitirmiş ölü bir endüstrinin kadavraları, çürüyen, sızdıran ve kokuşan mekanik atıklar olarak kültürel belleğin sızdıran kalıntılarıdır. Heykellerin yüzeyine nüfuz eden kil ise sıvılaşmış bir hafıza taşıyıcısı olarak sürece dahil olur (Edgington, 2023).



Resim 13-14. Mire Lee, *Black Sun*, 2023, mixed-media installation, New Museum, New York.

Klasik beğeni estetiğini dışlayarak iğrenç (*abject*) formları estetik birer nesneye dönüştüren bu tavır, Kristeva’da olduğu gibi güzelliği “kaybın takdire şayan yüzü” şeklinde yorumlayarak, izleyiciyi endüstriyel bir mezbahayı andıran o tekinsiz alanda bedensel bir yüzleşmeye zorlar. Bu mekânda canlı-cansız, özne-nesne sınırlarını ortadan kaldıran çürüme, bedeninin iç mekanığında patlak veren varoluşsal bir kriz olarak gerçekleşir. Nietzsche’nin (2011a; 2011b) yaşama arzusunun kırıldığı çöküş/gerileme (*decadence*) kavramı, bu makinelerin zorlanan ve sızdıran çarklarında vücut bulurken; Cioran’ın (2001: 164) “Herkes, kendi iç dünyasında ölmez olduğunu hisseder ve öyle inanır, bir an içinde soluğunu tüketceğini bilmeli” uyarısı, paslanan iskeletlerde somutlaşır. Dünyaya düşmüşlük (*verfallen*) içindeki izleyici, kendi kaçınılmaz sonunu bu mekanik bozulmalar üzerinden —Heideggerci (2021: 355-398) düzlemde ölüme-doğru-varlık olmayı— deneyimler. Yapıt, çürümüş olanın estetik özünü açığa çıkarırken bozunmayı, öznenin kendini yeniden inşa ettiği sarsıcı bir geçiş alanına evirir.

4. Sonuç

Geçmişten bu yana ölüm, yaşam, geçicilik, doğa ve zaman arasındaki döngüsel düzenin simgesi olarak çürüme, çağdaş düşünce ve sanat bağlamında toplumsal, varoluşsal, ahlaki boyutlarıyla ele alınarak kendine özgü bir yer edinmiştir. Bu olgu, sanatçının estetik ve kavramsal anlamda geleneksel sınırları kırarak, yalnızca kusursuz biçimlerde aradığı güzelliği, bozulma ve eksiklikte de aramasına olanak tanımıştır. Klasik estetik anlayışın güzel kategorisinin çürümeye uyarlamasıyla gerçekleşmeyen bu arayış, çağdaş sanatın anti-estetik söylemi içinde, nesnenin duysal ve maddesel hakikatini merkeze alan yeni bir deneyim

sahası açmaya odaklanır. Heidegger’in varlığın dünyaya düşme durumu (*verfallen*), Nietzsche’nin çöküş (*decadence*) eleştirisi, Kristeva’nın iğrenç (*abject*) kavramı ve Cioran’ın varoluşsal melankolisi ekseninde oluşturulan düşünsel çerçevede çürüme ontolojik ve estetik açıdan yeniden tanımlanmıştır. Ele alınan kuramsal zeminde, çürümenin birbirine karşıt dinamikler arasındaki çatışmadan beslenmesi; çürümenin felsefi illüstrasyondan uzaklaşarak, varoluşun çok katmanlı bir sorunsalı olarak kavranmasını sağlar. Böylece sanat, tiksintinin ve geçiciliğin içindeki estetik değeri görünür kılan çürüme ve küflenme dokularını, felsefi ve duysal bir deneyim alanına dönüştürür. Vanitas resimleri gibi iki boyutlu yüzeyin mekânından taşan estetik tavır, izleyicinin kendisini doğrudan içinde bulduğu, katılım sağladığı görsel, dokunsal, duysal ve harekete geçirici formlarda sergilenir. Özellikle klasik anlamdaki estetik nesne anlayışı, yerini sanatsal deneyime bırakır ve makalede tartışılan estetik kavramı, güzellik yargılarından arındırılmış bir duyumsama ve varlık deneyimi olarak konumlandırılmıştır.

Kurgulanan kavramsal eksen, Roth’un bir kalıba dökülerek organik malzemenin doğasını çürümeye terk eden çalışmaları, Inoue’nun canlı organizmalar yetiştirdiği kurguları, Blazy’nin çürüyen meyveleriyle çözülmeyi mekâna yayan gözlemsel tavır, Taylor-Wood’un çürümenin zamanını kaydeden dijital vanitası ve Lee’nin bedenin içsel çözülmesini hissettiren yerleştirilmesiyle görünür olur. Çözümlemeye dahil edilen sanatçıların yapıtları ile düşünürlerin söylemleri arasındaki bağlar, dışsal bir zorlama yapılmadan yapıtın kendi maddeselliğinin ve süreç odaklı varlığı dolayısıyla uygulanan yorumlamacı (*hermenötik*) bir anlatımın yansımasıdır. Organik materyal-

lerin çürümesine, küfün yayılmasına, kötü bir koku yaymasına ve maddenin biçim kaybına izin veren bu eserler, modern sanatın kalıcı ve bütün olanda aranan güzellik fikrine meydan okurken çağdaş sanatta noksanlık, çözülme ve geçicilik olarak yorumlanan çürümenin insanın hakiki doğasıyla karşılaşma biçimi olduğunu öne sürer. Hiçlik, yok oluş ve yıkımın hatırlatıcısı olan, insanın ölümlülüğü, varoluşun kırılğanlığı ve zamanın akışı karşısındaki çaresizliğini görünür kılan çürüme; tersine bir okumayla yeniden doğuşun, yaşamın kendi döngüsellüğünün, maddenin ve anlamın sürekli değişiminin, yenilenmenin de göstergesi olur. Elde edilen bulgular ışığında çalışma, çürüme olgusunu basit bir biyolojik bozulmanın ötesine geçirerek, çağdaş sanatın anti-idealist doğasıyla bütünleşen bir duyumsama biçimi olarak konumlandırmayı dener. Sonuç olarak bu estetik tavır, sanat nesnesini korunması gereken durağan bir nesne olmaktan çıkarıp, deneyimlenen dinamik bir sürece dönüştürerek sanat tarihi yazımında yeni ve köklü bir varoluşsal zemin önerir. Estetiğin sınırlı kalıplarından çıkan sanatsal düzlemde, varlığın çözülmesi esnasında açığa çıkan hakikat sanat konusu olmanın ötesine geçerek yaşayan bir deneyim durumuna ulaşır.

Kaynakça

Affaires Culturelles. (2012). Art Contemporain_ Michel Blazy – “Le Grand Restaurant”, Erişim adresi: <https://sophiepeyraud.com/wp-content/uploads/2013/03/579-blazy.pdf>

Albayrak, A. (2009). Sam Taylor Wood’un Yapıtlarındaki İkon Video Olgusu ve Disiplinlerarasılık. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(27): 33-43.

Alyssa J. (2017, 17 Ocak). *Sam Taylor-Wood Still Life*. Creative Arts Today. Erişim adresi:

<https://creativeartstodaybyaj.wordpress.com/2017/01/17/sam-taylor-wood-still-life-2001/>

Art Viewer, (2023, 25 Aralık). *Silas Inoue at Horsens Art Museum*. Erişim adresi: <https://artviewer.org/silas-inoue-at-horsens-art-museum/>

Berger, J. (2020). *Görme Biçimleri*, çev: Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.

Burry, L. (2022, 11 Ekim). *Co-Creating With Fungal Mold: Silas Inoue’s “Mold Paintings” Set a Dark, Suggestive Mood*. Hyperallergic. Erişim adresi: <https://hyperallergic.com/767947/silas-inoue-creating-with-fungal-mold/>

Cane, W. ve Gabrielle, A. (2022). *Every Picture Hides a Story: The Secret Ways Artists Make Their Work More Seductive*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Cioran, E. (2001). *Doğmuş Olmanın Sakıncası Üzerine*, çev: Kenan Sarıalioğlu, İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları.

Cioran, E. M. (2011). *Çürümenin Kitabı*, çev: Haldun Bayrı, İstanbul: Metis Yayınları.

Cioran, E. M. (2023). *Hiçliğe Açılan Pencere*, çev: Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York: Oxford University Press.

Dorment, R. (2001, 22 Aralık). *Spirit of The Age*. The Telegraph. Erişim adresi: https://www.telegraph.co.uk/culture/art/3570984/Spirit-of-the-age.html?ICID=continue_without_subscribing_reg_first

Edgington, C. (2023, 14 Eylül). *Mire Lee “Black Sun” New Museum / New York*. Flash Art. Erişim adresi: <https://flash---art.com/article/mire-lee/>

- Hauser, A. (2022). Sanatın Toplumsal Tarihi - II: Rönesans, Maniyerizm, Barok, çev: Duygu Şahin, İstanbul: Kırmızı Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*, çev: Fatih Tepebaşı, Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Heidegger, M. (2021). *Varlık ve Zaman*, çev: Kaan Ökten, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Heinrichs, L. C. (2022). *Inanimating Matter: The Aesthetics of Putrefaction in Early Modern English Literature*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, University of Cambridge.
- Horrigan-Kelly, M., Millar, M. and Dowling, M. (2016) Understanding the Key Tenets of Heidegger's Philosophy for Interpretive Phenomenological Research. *International Journal of Qualitative Methods*, 15(1), 1-8. <https://doi.org/10.1177/1609406916680634>
- Janáčková, M. (2024). *Houby jako symbol a médium v (současné) vizuální kultuře*, Yayınlanmamış Lisans Tezi, Prag: Univerzita Karlova, Erişim adresi: <https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/195477/130398703.pdf?sequence=1>
- Juniper, A. (2003). *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*. North Clarendon, VT: Tuttle Publishing.
- Karabulut, D. (2018). Nietzsche'nin Decadence Kavramı Bağlamında Felsefi Sağaltımın İmkanları. *Akademia sosyal bilimler dergisi*, Özel Sayı 1 (ASM5): 383 – 392.
- Kaygusuz, H. (2019). Tablolardaki ölüm nesnelere: Vanitas natürlümler geleneği. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 12(24): 443–450.
- Koren, L. (1994). *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Stone Bridge Press.
- Kristeva, J. (2014). *Korkunun Güçleri "İğrençlik Üzerine Bir Deneme"*, çev: Nilgün Tatal, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev: İsmet Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Malpas, J. (2006). *Heidegger's Topology: Being, Place, World*. Cambridge: The MIT Press.
- Marie Kirkegaard Gallery. (t.y.). *Silas Inoue*. Artsy. Erişim adresi: https://www.artsy.net/artwork/silas-inoue?utm_source=
- Mateus, J. A. S. (2010). *Do objecto impessoal ao objecto auto-referencial*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Universidade de Lisboa.
- Minneapolis Institute of Art Home, (t.y.). *Still Life with Fruits, Foliage and Insects, c. 1669*, Abraham Mignon. Erişim adresi: <https://collections.artsmia.org/art/3584/still-life-with-fruits-abraham-mignon>
- Mitchievici, A. (2017). Cioran: A Reflection On Decadence As A Lifestyle. *Dacoromania Litteraria*, (IV): 12–33, Erişim adresi: <https://dacoromanialitteraria.inst-puscaru.ro/pdf/04/2MITCHIEVICI2.pdf>
- Musée de l'Orangerie. (2025, 31 Kasım). *Orfeus, Gustave Moreau (1826 - 1898)*, Erişim adresi: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/orphee-1091>
- New Museum. (2023, 20 Haziran). *Mire Lee: Black Sun*. New Museum. Erişim adresi: <https://www.newmuseum.org/exhibition/mire-lee-black-sun/>
- Nietzsche, F. (2010). *Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı*, çev. M. Osman Toklu, ed. Derya Önder, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2011a). *Ecce Homo: Kişi Nasıl Kendi Olur*, çev: Can Alkor, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Nietzsche, F. (2011b). *Putların Alacakaranlığı*, çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Say Yayınları.
- Ofluxo. (2020). *Eat-becÖme Silas Inoue*. Erişim adresi: <https://www.ofluxo.net/eat-bec%CA%98%CC%83me-silas-inoue-at-augustiana/>
- Özgenç-Erdoğdu, N. (2018). 17. Yüzyıl Hollanda sanatında Vanitas imgeleri. *Ulakbilge*, 6(21): 143–159. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-06-21-02>
- Palagret, C.-A. (2012, 3 Kasım). *Michel Blazy, sculpture, des oranges pourrissantes sur un Plateau*. Archéologie du futur / Archéologie du quotidien. Erişim adresi: <https://archeologue.over-blog.com/article-michel-blazy-sculpture-des-oranges-pourrissantes-sur-un-plateau-112072852.html>
- Parkes, G. ve Loughnane, A. (2023). Japanese Aesthetics. The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Erişim adresi: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/japanese-aesthetics/>
- Russeth, A. (2023, June 23). For Mire Lee, Rising Art Star, It All Comes Down to Guts. *The New York Times*. Tina Kim Gallery. Erişim adresi: <https://www.tinakimgallery.com/news/227-for-mire-lee-rising-art-star-it-all-the-new-york-times/>
- Sainsbury Centre. (t.y.). *Three Studies for a Portrait of Isabel Rawsthorne: Francis Bacon*, Erişim adresi: <https://sainsburycentre.ac.uk/art-and-objects/37-three-studies-for-a-portrait-of-isabel-rawsthorne/>
- Singer, W. J. (2025, 1 Kasım). *Masterpiece Story: Abbey in the Oakwood by Caspar David Friedrich*. Daily Art Magazine. Erişim adresi: <https://www.dailyartmagazine.com/abbey-in-the-oakwood/>
- Skowranek, H. (2007). *Should we reproduce the beauty of decay? A Museumsleben in the work of Dieter Roth*. Tate Papers, no. 8. Erişim adresi: https://www.tate.org.uk/documents/412/tate_papers_8_heide_skowranek_should_we_reproduce_the_beauty_of_decay.pdf
- Suzuki, Daisetz, T. (1959). *Zen and Japanese Culture*, Londra: Routledge and Kegan Paul Ltd. Erişim adresi: <https://archive.org/details/in.gov.ignca.16794/>
- Tang, B. (2023, 1 Eylül). The sorrow and desire of abysmal life machines: An interview with Mire Lee. *ArtAsiaPacific*. Erişim adresi: <https://tinakimgallery.com/news/252-the-sorrow-and-desire-of-abysmal-life-machines-artasiapacific/>
- Tepebaşılı, F. (2011). Heidegger'e Göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni. *Sanat Eserinin Kökeni*, yazar Martin Heidegger, çev: Fatih Tepebaşılı, Ankara: De Ki Basım Yayımları, s: 99-119.
- Tina Kim Gallery. (2023). *Mire Lee: Black Sun — New Museum (June 29–September 17, 2023)*. Tina Kim Gallery. Erişim adresi: <https://tinakimgallery.com/exhibitions/58-mire-lee-black-sun-new-museum/>
- Topakkaya, A. (2018). M. Heidegger'de Köklere Bağlılık (Ortsverbundenheit) Kavramının Tahlili. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 8, 64-72.
- Uzun, İ., ve Birlik, İ. (2022). Resim Sanatı İçinde Memento Mori Kavramı. *MTÜ Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 2(1): 18–27.
- Yurt, E., ve Başarır, S. B. (2020). Aesthetics of Anaesthetics: Western Postmodern Attitude and Japanese Wabi-Sabi (侘寂). *Kaygı. Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 19(2), 665–696. <https://doi.org/10.20981/kaygi.792651>
- Zeki, S. ve Ishizu, T. (2013). *The “Visual Sho-*

ck” of Francis Bacon: An Essay in Neuro-esthetics. *Frontiers in Human Neuroscience*. (7):1-15. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00850>

Zhan C. Y. (2024). Microbial decomposition and soil health: mechanisms and ecological implications, *Molecular Soil Biology*, 15(2): 59-60. <https://doi.org/10.5376/msb.2024.15.0007>

Zimmermann, M. F. (2023). Putrefaction: Dieter Roth, Sam Taylor-Johnson – and Peter Greenaway, A Zed & Two Noughts, 1985. *Food-Media-Senses* içinde, 301–320. Bielefeld: Transcript Verlag. <https://doi.org/10.1515/978383839464793-017>

Zucker, S. ve Harris, B. (2015, 29 Kasım). *Caspar David Friedrich, Abbey in the Oak Forest*, Smarthistory, Erişim adresi: <https://smarthistory.org/caspar-david-friedrich-abbey-in-the-oak-forest/>.

Görsel Kaynakça

Resim 1: <https://collections.artsmia.org/art/3584/still-life-with-fruits-abraham-mignon>

Resim 2: <https://artsandculture.google.com/asset/bQEWbLB26MG1LA>

Resim 3: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2012/a-strange-magic-gustave-moreaus-salome>

Resim 4: <https://artsandculture.google.com/asset/abbey-among-oak-trees-caspar-david-friedrich/UAEmmuxqtNUtg?hl=en>

Resim 5: <https://www.francis-bacon.com/life/family-friends-sitters/isabel-rawsthorne/three-studies-of-rawsthorne>

Resim 6-7: https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/dieter-roth/gartenzwergals-eichh%C3%B6rchenfutterplastik-USS-1VhJzwzgyb_t6vR3eQ2 ; <https://www.stuttgart.de/veranstaltungen/sammlung-kunstmuseum-stuttgart-385678>

stuttgart.de/veranstaltungen/sammlung-kunstmuseum-stuttgart-385678

Resim 8-9: <https://silasinoue.com/mold.html>

Resim 10-11: <https://archeologue.over-blog.com/article-michel-blazy-sculpture-des-oranges-pourrissantes-sur-un-plateau-112072852.html> ; <https://sophiepeyrard.com/wp-content/uploads/2013/03/579-blazy.pdf>

Resim 12: <https://lornacreativearts.home.blog/2019/04/27/interpreting-video-art-sam-taylor-wood/>

Resim 13-14: <http://www.mirelee.com/en/works/black-sun>